

## Transversalidad en la obra de Joseph Beuys

Mónica Ortuzar-González<sup>1</sup>

Recibido: 30 de junio de 2021 / Aceptado: 08 de febrero de 2022

**Resumen:** Este año 2021 celebramos el aniversario del nacimiento de Joseph Beuys que ha llevado a numerosas revisiones del escultor en varias ciudades alemanas mediante exposiciones y textos temáticos (chamanismo en el Museo Schloss Moyland) o diversas influencias (democracia en Düsseldorf). Nuestro artículo aporta a esta actualidad una metodología con que acercarse al artista desde la filosofía y desde la Historia del Arte. Desde la primera recuperamos el modelo dialéctico de Hegel que Novalis abrió a una trascendencia y entendemos como resultado de poner en acción cada par polar de modo que origina una síntesis o tercer elemento que nosotros tratamos como obra de arte. Desde la Historia del Arte recogemos la mayor contribución que hizo Beuys a la misma, la Temperatura, entendiéndola como derivada del par (frío/calor), dualidad en tránsito que describe el proceso con que se realiza una obra de arte como (materia/material) o (vida/muerte). Concluimos que esta metodología atraviesa de modo transversal toda la Teoría de la Escultura de Beuys y puede ser entendida como un intento de transubstanciarla a través del movimiento iniciado sobre materiales beuysianos como grasa o chocolate y para elaborar las obras de arte.

**Palabras clave:** Escultura; transversalidad; Joseph Beuys; dialéctica; materiales.

### [en] Transversality in the work of Joseph Beuys

**Abstract:** This year 2021 Joseph Beuys' birth anniversary is being celebrated, which has led to numerous revisions of the sculptor in many German cities through exhibitions and thematic texts (shamanism at Schloss Moyland Museum) or varied influences (democracy in Düsseldorf). Our article contributes to this current issue a methodology with which to approach to the artist from philosophy and the History of Art. From the first one, we regain Hegel's dialectical pattern, which Novalis opened to a transcendence and it is understood as the result of putting in action each polar pair, so that it generates a synthesis or third element, which we process as a work of art. From the History of Art we gather Beuys' biggest contribution to it, Temperature, understanding it as derivative of the pair (heat/cold), duality in transit which describes the process a work of art is carried out with, such as (matter/material) or (life/death). We can conclude that this methodology crosses transversely all Beuys' Theory of Sculpture, and can be seen as an attempt to transubstantiate it through the movement initiated about beuysian materials such as grease or chocolate in order to produce the art works.

**Key Words:** Sculpture, transversality, Joseph Beuys, dialectical, materials.

**Sumario:** 1. Introducción, 2. Beuys como transmisor, 3. Objetos transmisores, los Múltiples, 4. Algunos pares polares, 5. La Teoría de la Escultura. Un par especial (frío/calor), 6. La barra. transversal, 7. La ecuación (dialéctica) de cortes transversales, 8. Conclusiones. Referencias.

<sup>1</sup> Universidad de Vigo (España)  
E-mail: [mortuzar@uvigo.es](mailto:mortuzar@uvigo.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6141-0298>

**Como citar:** Ortuzar-González, M. (2022). Transversalidad en la obra de Joseph Beuys. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (3), 1069-1086, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.77094>

## 1. Introducción

Este artículo propone una metodología para leer al artista alemán Joseph Beuys (Kleve 1921-Düsseldorf 1986) desde dos ángulos complementarios: la filosofía y la Historia del Arte. Nos ha interesado como punto de partida la ecuación planteada por Hegel (vida/muerte) = movimiento (Kaufmann, 1971) que abre a muchas otras: (Vischer, 1983), (Arnaldo, 1987), (Fracblin & Lebeer, 1981) o del propio Beuys (*Aktive Neutralität*, 1989). También aparecen ecuaciones derivadas sobre el tema en Beuys aplicandolas a la religión (Mennekes, 1989) o al chamanismo (Guidieri, 1989). Desde la Historia del Arte hemos situado a Beuys a partir de su aportación a la utilización de materiales cambiantes con las alteraciones de Temperatura como reconocen (Stüttgen, 1983) o (Tisdall, 1979) hasta la actualidad del artista en numerosos homenajes realizados el año 2021 como puede verse en los catálogos de las exposiciones titulados *Todo el mundo es un artista. Ejercicios cosmopolitas con Joseph Beuys*<sup>2</sup> (Düsseldorf) o *Joseph Beuys y los chamanes*<sup>3</sup> (Bedburg-Hau). Además, y dado el hincapié que hace este artículo en plantear un corte transversal en todo el trabajo de Beuys nos ha interesado desde el sentido como presenta al hombre histórico el antropólogo Eliade (1985) hasta el movimiento transversal estudiado con un punto de vista social en Beuys por (Harlan et al., 1976).

## 2. Beuys como transmisor

Cuando leemos los textos sobre Joseph Beuys que se empezaron a escribir hacia la década de 1960, algunos de los cuáles traemos aquí junto a citas del propio Beuys, podemos observar que muchas de las palabras en las que se hace hincapié, al traducirlas a castellano empiezan por el prefijo trans-. Así encontramos sobre todo tres palabras: transmitir (en alemán *übertragen* unas veces, otras *vermitteln*), transformar (puede ir desde *transformieren* hasta *verwandeln* o *umwandeln*) o transubstanciar (*transsubstantiiieren*).

De la similitud entre algunas de estas palabras en el paso de un idioma a otro se hace patente que trans- es un prefijo normativo recogido por el idioma germano del latín y es por ello que al hablante del castellano se le hacen estos textos de una lectura más inmediata cuando destacan estas palabras de raíz latina entre las del conjunto del texto alemán como una cuestión meramente perceptiva. Las palabras iniciadas con este prefijo suelen aparecer directamente asimiladas del latín (*transformieren*, *transsubstantiiieren*) ya que, en alemán, es muy frecuente que las palabras que se tomen de otro idioma lo hagan cambiándoles tan solo la declinación, el final del verbo infinitivo en este caso. Este mismo prefijo trans- ha sido exportado también desde el latín a otros idiomas como el inglés.

<sup>2</sup> Jeder Mensch ist ein Künstler. Kosmopolitische Übungen mit Joseph Beuys.

<sup>3</sup> Joseph Beuys und die Schamanen.

Al mismo tiempo, lo que vamos a destacar en este texto es la importancia de las palabras que empiezan por trans- en su relación con la característica básica y fundamental de transversalidad del conjunto de la obra y pensamiento de Joseph Beuys; una transversalidad que recoge y relaciona todas las partes de la teoría y plástica del autor a la vez que sirve de cohesión para una ecuación que proponemos como posible modelo de explicación del trabajo del artista. Con ello se demuestra que el uso de este prefijo es de suma importancia por su repetición concreta y consciente dentro del vocabulario que rodea lo beuysiano y nos permite, por extensión, llegar a una explicación de este.

El propio artista se define como transmisor cuando habla de cómo afronta su actitud ante el trabajo. Así en 1964 dice: *Soy un transmisor; estoy radiando*<sup>4</sup>, frase recurrente también entre las que recogen su trabajo, aparece por primera vez en el comentario que hacen Götz Adriani, Winfried Konnertz y Karin Thomas (Adriani et al., 1973, p.72) respecto a la acción *El jefe*<sup>5</sup>.

La posición de Joseph Beuys como transmisor viene, de manera directa y como es natural, de la época de la guerra, cuando trabajó como emisor de radio antes de ser piloto de un JU-52. Así, literalmente, Beuys tenía como oficio radiar desde los 19 años y, según él mismo afirmará años después, siendo artista ya reconocido, esta actividad se prolongará hasta el final de su trabajo como artista. Por otro lado, ese transmisor que es Beuys tiene sus antecedentes inmediatos en los chamanes que recorren el camino de la vida a la muerte y vuelven luego a la vida en sociedad contribuyendo a ésta mediante la aportación de lo aprendido en ambos recorridos con un deseo pedagógico de enseñarnos un camino reversible, de ida y vuelta, de experiencia e iniciación.

En la misma situación que el chamán está el guerrero, un superviviente a sus heridas para volver a la vida y así poder contárnoslo. En el caso de Beuys, además, el recorrido que nos propone está postulado espiritualmente porque, aunque resulte contradictorio, se origina a partir del propio material con que están hechas sus esculturas. Ésta misma utilización e importancia en su trabajo derivada del uso de materiales determinados es la que le merece el título de escultor. En concreto utiliza una serie de materiales cargados de una simbología propia y escogidos por la reserva de energía transmisora que guardan (cobre, cables, cinc, etc.), si bien y en general, se puede decir que le sirven toda clase de materiales que transmiten corriente. Al mismo tiempo son materiales procedentes muy a menudo de encuentros biográficos diversos y le acompañan durante todo su trabajo construyéndolo desde esa relación material-espiritual. Incluso otro tipo de materiales, como luego veremos, grandes acumuladores de energía tal que la grasa, son utilizados por el artista cuando, por ejemplo, durante algunas acciones se sitúa en posición de escucha sobre bloques de grasa.

Como ocurre habitualmente con las palabras y obra de Beuys se pueden entender dentro de un contexto de fondo de la segunda guerra mundial que el artista vivió en primera persona y le dejó una marca indeleble. A ella hay que añadir una mística personal precisamente visible en su modo de transmitir tan carismático que le acerca a los muy comunicativos chamanes. Ambos se realizan a través de un gran esfuerzo de superación como los días que estuvo de pie constantemente en la acción *Espinas*

<sup>4</sup> Ich bin a Sender. Ich strahle aus.

<sup>5</sup> Der Chef.

*asadas de 1ª (arenque)*<sup>6</sup> [Figura 1]. Cuando acabó, el artista de eat-art [arte comestible] Daniel Spoerri con quien Beuys se entrevistó, le preguntó cómo podía aguantar con sus rodillas tan maltrechas después de la guerra a lo que fue respondido que ayudado por la energía de la gente que visitaba la sala.



Figura 1. De la acción *Espinas asadas de 1ª (arenque)* J. Beuys (1970).

Fuente. *Künstlerbuch: Joseph Beuys fotografiado por Bernd Jansen* en *Das Kunstbuch*. Verein zur Förderung und Verbreitung von Künstlerbüchern, con aportaciones de Marlene Obermayer.

Este planteamiento con que Beuys lleva a cabo sus acciones, podríamos decir que, incluso, constituye su dinámica diaria ante el trabajo, conlleva una elevada voluntad de superación ante las adversidades físicas. Se trata de una disposición para el hacer que habla de la transferencia entre el artista transmisor y el medio en que se encuentra, un modelo que no sólo constituye dentro de una ética personal, sino que Beuys intenta trascender en cualidades cuantitativas, es decir, llevarlo a la máxima cantidad de gente posible. Transmitir tiene como finalidad en Beuys, aunque ya había aparecido de manera similar en el chamán, ir más allá de lo habitual para dirigirse a la sociedad futura mediante una concepción teórico-práctica de la escultura.

Beuys, como artista, incluye en cuanto parte fundamental de su planteamiento, un perfil de guía espiritual para dirigir al hombre hacia otro nivel donde viva según unos principios alejados de las ideologías materialistas de poder y beneficios. Veremos esto al tratar los pares polares más adelante, pero dejemos clara nuestra posición aquí teniendo en cuenta que el planteamiento del artista como transmisor nos lleva a tratar

<sup>6</sup> 1ª gebratene Fischgräte (Hering).

su trabajo desde una definición aplicada a la superación del planteamiento dialéctico que discurre, casi fuga, siempre hacia adelante, ampliando las relaciones entre dos polos de modo que da lugar continuamente a nuevos términos, o elementos trifásicos, surgidos de la actividad transformadora, en último lugar, generada por el artista.

### 3. Objetos transmisores, los Múltiples

Beuys calificaba en una charla con Jörg Schellmann y Bernd Klüser a sus objetos como transmisores y, como él mismo aclara, contienen una carga dirigida a sus propietarios estableciendo conexiones internas con ellos. Beuys se refiere concretamente a los objetos llamados Múltiples, los cuales realmente están tan cargados de significado y simbolismo como cualquier otra obra del artista. Pero en ellos precisamente la producción de una relación permanente entre el artista y el propietario que los compra de modo que dice “Estoy interesado en la distribución de vehículos físicos en forma de ediciones porque estoy interesado en la distribución de ideas”<sup>7</sup> (Schellmann & Klüser, 1992, p. 9).

Así es el caso de *Capri-Batterie* (1985) una de las últimas piezas del artista en que presenta una bombilla amarilla cuyo casquillo está enchufado a un limón natural. Una vez más aparece la característica temática del artista, la energía de la naturaleza, un limón recogido en la tradicionalmente limonera isla italiana de Capri, un limón fresco y cargado de propiedades, pero recalcando sus cualidades para evidenciarlas con un enchufe utilizado para recoger electricidad y encender las bombillas. El planteamiento de la pieza es sencillo, la parte técnica casi evidente, pero la fuerza simbólica hace que la obra de Beuys sea exportable más allá de lo beuysiano y lo mismo ocurre con la comprensión de todos los territorios civilizados hacia lo que es la transmisión eléctrica. Aquí está, precisamente, la fuerza de los Múltiples en transmitir lo beuysiano más allá de lo estrictamente escultórico evidenciándolo.

Lo mismo ocurre con la elección de animales que viene determinada por el simbolismo de estos. Por ejemplo, la liebre o el cisne que ya estaban entre sus imágenes emblemáticas procedentes desde la imaginería del pueblo natal del artista, Kleve, y luego fueron potenciados con una fortísima carga de energía chamánica siempre manteniendo el grado de gran proximidad con nosotros como espectadores-usuarios de la obra beuysiana.

Integrando la acción que se puede ver en la [Figura 2] *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta*<sup>8</sup> y el Múltiple *Traje de fieltro*<sup>9</sup> que editó la Galería René Block de Berlín en 1970 encontramos dos materiales, ambos transmisores, pero de diferente manera. En la acción la plancha de hierro bajo el pie y el pan de oro en la cabeza son claros metales transmisores de corriente (véase que no lo son desde una característica directamente natural, como el limón, sino transformados a partir de la naturaleza por la mano del hombre y esto ya antes de que Beuys los recogiera como materiales para su escultura) mientras que el fieltro es todo lo contrario, un aislante no metálico y orgánico (formado por pelo de animal), callado, que no deja pasar ni la corriente

<sup>7</sup> Ich bin interessiert an der Verbreitung von physischen Vehikeln in Form von Editionen, weil ich an der Verbreitung von Ideen interessiert bin.

<sup>8</sup> wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt.

<sup>9</sup> Filzanzug.

eléctrica ni el sonido y que, además, transmite calor por simple contacto. Entonces también el fieltro vale para la escultura beuysiana como transmisor.

Podemos incluso encontrar otro tipo de materiales aún más característicos de lo beuysiano ya que alteran su forma y consistencia con cambios de temperatura como la miel que embadurna la cara del artista en ésta última pieza o, también, la grasa, la margarina, el chocolate o la cera. Ninguno de ellos da calor sólo por contacto, sino que éste procede de una relación con el cuerpo. El fieltro, en cambio, unas veces se aplica al cuerpo recubriéndolo como capa superficial, como vestimenta y otras crea formas por amontonamiento como también ocurre, salvando la distancia derivada del material que la conforma en *Fond III*, de 1969, consistente en 9 apilamientos de láminas de fieltro con una de cobre que recubre a cada uno de ellos, las medidas aproximadas de cada uno de ellos es 100x200 cm. y una altura de 105 a 115 cm.



Figura 2. Imagen extraída del vídeo de la acción *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta* (min. 33) realizada en la Galería Schmela de Düsseldorf (1965).

Fuente. Fotograma del vídeo de la acción. (<https://www.youtube.com/watch?v=1F7m6VzNFEk>).

Además, la polivalencia formal de estos materiales hace que la obra de Beuys presente a menudo un aspecto muy caótico con el que quería transmitir lo que denomina transubstanciación, refiriéndose con esta palabra a una transición que va de lo material a lo espiritual en un sentido vinculado directamente con el uso cristiano de esta palabra puesto que, en esta religión, se entiende como transubstancial el cuerpo de Cristo en el pan que se da a los fieles como comunión en la misa. Estos temas fueron, como tantos otros, recogidos directamente de la biografía del artista, y es que Beuys venía de una familia católica y esta es una circunstancia que se constata visiblemente a lo largo de todo su trabajo. La transubstanciación se refiere al paso entre diferentes sustancias, como aparece en la Biblia que Moisés hizo caer maná en el

desierto diciendo que había sido Yahvé y no él el autor del milagro. Por ello Beuys dice no reconocerlo como una figura del Viejo Testamento: “Para mí es esa figura de transferencia que permanece sin fuerza”<sup>10</sup> (Mennekes, 1989, p. 38).

También recoge este término Theodora Vischer citando a Beuys cuando habla de su Múltiple titulado *Dos señoritas con pan luminoso*<sup>11</sup>, de 1966:

Aquí aparece también el concepto de transustanciación, un concepto central de la creencia católica (...) de la misma manera que la transustanciación de la hostia en los antiguos usos eclesiales. Allí se formula de la forma siguiente: esto es aparentemente un simple pan, pero en realidad es Cristo, es decir, la transustanciación de la Materia<sup>12</sup> (Vischer, 1983, p. 30).

#### 4. Algunos pares polares

Como se va observando, Beuys insiste continuamente en el lado más espiritual de lo material y, por tanto, podríamos escribir el par (espiritual/material), eso secreto que transforma el mundo a partir de la substancia invisible de lo material visible y formar otro par polar tal que, por ejemplo, sea (visible/invisible), donde apareciera una polarización de la naturaleza espiritual que transporta ideales a la materia, como aclara la autora: “La transformación de contenidos ideales a la materia tiene lugar a través del ser humano. Es la figura clave entre el mundo de lo espiritual y el mundo de lo natural”<sup>13</sup> (Vischer, 1983, p. 24).

Esta cita, cifrada en la época del Romanticismo que tanto interesó a Beuys, hace referencia a la naturaleza, próxima a la materia, entendida como anterior a lo espiritual y al hombre quien efectúa las transformaciones para vincular los dos ámbitos en un encadenamiento que dirige la producción de mundo hacia adelante, hacia lo que el Romanticismo y luego Beuys entienden como cada vez más espiritual y que veremos como producción de vida en la ecuación dialéctica y, también, el comentario a la producción objetual que en Beuys se hizo especialmente prolífica durante sus últimos años con los Múltiples.

Respecto a cómo podemos acercarnos a la escultura y pensamiento beuysianos para analizarlos, la propuesta que aquí hacemos es la de generar pares polares y ponerlos en acción. Un ejemplo es su primera representación pública de gran envergadura titulada *Sinfonía Siberiana*<sup>14</sup>, realizada para el seminario titulado *Festum Fluxorum Fluxus* que tuvo lugar en la Kunstakademie de Düsseldorf en 1963. En esta acción aparecen una liebre a la que el artista saca el corazón presentando el ciclo que va del nacimiento a la muerte y por tanto se corresponde con el par (vida/muerte) quizá más básico que otros que también podrían irse formando, por poner un ejemplo, (móvil/inmóvil), que se presenta derivado del anterior par e integrado en él.

<sup>10</sup> Sie ist für mich diese Transfer-Figur, sie bleibt blass.

<sup>11</sup> Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot.

<sup>12</sup> Eigentlich in derselben Weise wie die Transubstantiation, Wandlung einer Hostie im alten Kirchenbrauch. Da wird formuliert: Dies ist nur scheinbar dusseliges Brot, aber Wirklichkeit ist es Christus, das heisst also Transubstantiation von die Materie.

<sup>13</sup> Die Umsetzung von ideellen Inhalten in die Materie erfolgt über den Menschen. Es ist die Schlüsselfigur zwischen der Welt des Geistes und der Welt der Natur.

<sup>14</sup> Siberische Symphonie.

La cuestión del par más amplio que es (vida/muerte) no afecta directamente al material de que está hecha la escultura, aunque sí al movimiento de transformación que esta escultura está buscando como manera adecuada para representar, siempre dirigido a la búsqueda de un tercer elemento en que se produzca la síntesis de los dos primeros. Esta síntesis constituye la pieza misma.

Para Beuys el presente es considerado una zona muerta, más aún, el lugar que hace posible darnos cuenta de lo que significa la vida. La dirección de movimiento hacia adelante nos lleva a considerar la siguiente cita, en la que el punto cero del origen se reconoce situado en el Idealismo. Podemos entender un cambio en el orden polar que implica cambiar el inicio de la dirección aunque esta siga siendo siempre hacia adelante. Así dice Novalis: “La muerte es el principio romántico de nuestra vida. La muerte es la vida. Mediante la muerte se fortalece la vida” (Novalis, 1791, como se citó en Arnaldo, 1987, p. 162).

El límite del término muerte es transgredido en el movimiento de polarización como condición para que el término contrario, vida, se regenere. Así, Beuys, se refiere a un futuro lleno de momentos iniciales que estarían formulados en cada escultura. Podemos decir que la capacidad de regeneración de cada punto cero, de cada punto genérico, es infinita. Pero también puede suceder en la dinámica de funcionamiento que el orden de la polaridad se presente inversamente, es decir, (muerte/vida), de tal manera que sea el elemento muerte el que inicie la acción alterando al segundo elemento, vida.

Desde un punto de vista bastante negativo Kim Levin describe al artista:

Joseph Beuys es el buen alemán: redime a toda Alemania con su sufrimiento transformado en arte y sus afirmaciones del valor de la vida. En otras palabras, él es buena propaganda, es bueno para las conciencias culpables (...) como si volviese de la muerte<sup>15</sup> (Levin, 1988, p.174).

Esta situación de transmisión es planteada por Beuys a menudo, y es propia en el sentido de que el artista, el héroe de guerra que había pasado por ritos iniciáticos en el campo de batalla, había sufrido la experiencia de morir muchas veces, tanto como un chamán de tribus arcaicas con el que se identificaba. Así había adquirido la capacidad de encontrar su camino de ida y vuelta entre la vida y la muerte o entre la muerte y la vida, en cualquiera de las dos direcciones, simplemente por su experiencia de girar esa barra trans- que separa ambos polos y situarlos construyendo a partir del elemento opuesto.

La relación de polaridad de un par dialéctico viene dada por dos modos de polaridad alterna que componen el par de trabajo, el par polar. Así lo corroboramos: “En relación con Ritter, la constelación de fuerzas se caracteriza, como en el caso de Beuys, en la polaridad, todo el modelo de pensamiento (fenómeno central) basado en la triplicidad”<sup>16</sup> (Vischer, 1983, p. 51).

Beuys entiende la transformación plástica a partir de intenciones fundamentales como lo hacían los protocientíficos del Romanticismo cuyas fuentes conoció di-

<sup>15</sup> Joseph Beuys is the good German: he redeems all of Germany with his suffering transformed into art, and his affirmations of the value of all life. In other words, he is great propaganda, he is good for a guilty conscience (...) as though he came back from the dead”.

<sup>16</sup> Gleichzeitig wird im Zusammenhang mit Ritter auch die Konstellation der die Synthese ermöglichenden Kräfte –wie bei Beuys– als eine der Polarität, das ganze Denkmodell (Centralphänomen) als auf Triplicität beruhend charakterisiert.

rectamente y de ahí viene nuestro interés por esta autora, la cuál engloba todo esto denominándolo “una filosofía natural”. Algo así plantea Beuys en obras como *Fond I*, de 1967, que consiste en un tarro de peras en almíbar donde experimenta la conservación mediante calor a cuya expresión formal se acerca mediante apuntes y dibujos que van originando ideas y símbolos.

Contrastes como Calor-Frío, Dilatación-Constracción, Cuerpo-Alma, Actividad-Pasividad, podrían hacerse comprensibles, en una tematización como esa, como términos correspondientes a una totalidad. No son presentados como polaridades que sugieren la situación de anulación de un equilibrio, en una relación de diálogo (...) fluidez continua que debería mantener el centro armónico<sup>17</sup> (Vischer, 1983, p. 36).

Vischer no suscribe las polaridades como binomios dialécticos, según se proponen en este texto, es decir, encerrados entre paréntesis y separados por una barra, sino simplemente como polos de contrarios enfrentados, lo cual, en nuestra opinión resulta insuficiente, aunque Vischer se atiene al diálogo dialéctico hegeliano para cualquier caso de polaridad. Lo que defendemos en este texto consiste más bien en explicar el continuo movimiento entre los polos produciendo una cadena de resultados íntimamente unidos, de la dualidad hacia un tercer elemento o tercera fase que viene a ser la síntesis dialéctica, lo trifásico. Pues bien, ésta tercera fase resultante en el caso de Beuys sería la misma obra de arte como ahora veremos tomando como ejemplo una pieza a la que, precisamente le falta ese Tercer Elemento que al mismo tiempo es el que la constituye.

## 5. La Teoría de la Escultura. Un par especial (frío/calor)

Vamos a revisar el uso de ciertos materiales por parte de este artista que ya hemos citado anteriormente como los transmisores de calor que tienen la cualidad de ver alterada su forma mediante las variaciones de temperatura. Este sustantivo tiene tal importancia en la obra y pensamiento del artista que se considera su mayor aportación a la Escultura y todo el conjunto, desde su parte más conceptual, en su planteamiento, hasta la parte más física, los materiales, constituye lo que se denomina su Teoría de la Escultura. Por supuesto también entra en juego aquí la denominación del Concepto Ampliado de Arte, ya que con la temperatura como nuevo modo de hacer escultura encontramos un nuevo panorama abierto para la materialización escultórica que no había existido en toda la Historia del Arte. Aparece precisamente aquí el par polar más conocido de Beuys, aquél a que somete sus materiales: (frío/calor). Este par básico en lo beuysiano lo es en cuanto a transformador de la manifestación física inicial de los materiales del grupo que acabamos de citar, es decir, que las alteraciones de Temperatura que sufren nos llevan a considerarlos como originadores del tercer elemento que es la Escultura. Es decir, que el par polar (frío/calor) = escultura, en lo

<sup>17</sup> Gegensätze wie Wärme – Kälte, Ausdehnung – Zusammenziehung, Körper – Seele, Aktivität – Passivität, können in solcher Thematisierung als jeweiliger Ausdruck einer Totalität verständlich gemacht werden. Denn sie sind nicht als gegebene Dualität präsentiert, sondern in einer Polarisierung (...) einer dialogischen Beziehung suggeriert.

beuysiano, puede entenderse fácil y lógicamente: se trata de una Escultura siempre dispuesta a alteraciones en su forma cada vez que el par polar sufre el más mínimo cambio. Ésta es su Teoría de la Escultura que lleva a su autor a generar el Concepto Ampliado de Arte por partir de materiales muy particulares y someterlos a esta polaridad (frío/caliente).

De este modo, el paso de líquido a sólido y viceversa, cuando los materiales son por ejemplo grasa o chocolate, mediante cambios de Temperatura consiste el Concepto Ampliado de Arte, el que permite las alteraciones físicas de los materiales que dan lugar en su síntesis escultórica a formas más caóticas (cuando está en su estado líquido) o cristalizadas (cuando están en estado sólido). Pues bien, lo que nos interesa de este par es su versatilidad en el paso de un estado a otro y lo que ocurre con estos diferentes modelos de esculturas siempre en proceso de alteración de su forma dado el tipo de materiales que las integran.

Por todo esto no será descabellado decir que el par (frío/calor) es uno de los pares polares fundamentales no sólo en la definición que Beuys aporta a la Historia del Arte, y es básica en la explicación de toda la Teoría de la Escultura beuysiana, es que también nos da puntos clave para entender la acción transformadora del artista cada vez que aparece cristalizado en una pieza nueva. De la misma manera que los demás pares, éste constituye una parada estableciendo un poyete para reflexionar sobre todo lo beuysiano que hay en la pieza que tengamos ante nosotros. Seguramente (frío/calor), da igual si lo leemos al revés: (calor/frío), sea el par más sencillo de entender por lo evidente de las transformaciones formales que produce. Véanse si no las numerosas esquinas de grasa que Beuys fue dejando como rastro no sólo en obras reconocidas por la Historia del Arte, sino también en esquinas diversas donde residía o en casas de amigos que visitaba y que, algunas hoy todavía existentes, están vivas en el sentido de que son material sujeto a transformaciones de todos los pares polares imaginables, porque (frío/calor) es uno básico y se nos hace presente en cuanto contemplamos las esculturas ya que por su transformatividad constitutiva son piezas especialmente delicadas en cuanto a su conservación.

Estas piezas, particularmente frágiles incluso dentro de la obra de Beuys, aunque reivindicadas por el propio artista, al alterarse con los contrastes de temperatura, sufren la actividad de otros pares, citaremos por ejemplo (móvil/inmóvil), que viene originado por contrastes caóticos en el primer par (frío/calor) o viceversa. Y es que, hablando de la obra de Beuys, algo hemos comentado, la cualidad de vivo es un valor que se activa en oposición a lo muerto en una continuidad del par polar con su inverso de una manera que nos recuerda a lo (sano/enfermo) para un médico o, anteriormente hemos citado, como chamán, y es que Beuys antes de ir al frente había querido ser pediatra. La manera de entender Beuys estos dos pares (vida/muerte) y (salud/enfermedad) es de manera continua, es decir, que casi no existe la oposición de términos ni de resultados entre los pares polares, sino que discurren casi sin fronteras.

El par más importante para entender lo beuysiano, (calor/frío), se altera cuando se aplican contrastes de temperatura produciéndose movimientos. Por tanto, en principio, todos los pares son muy inestables en cuanto a tales escultóricamente hablando, hasta que desembocan en el resultado cristalizado del tercer elemento trifásico, la obra, que se muestra más determinada. En este caso, lo cristalizado es donde se detiene el movimiento al menos momentáneamente, es una escultura resultante de la acción en sí misma. Así trata la importancia del movimiento el amigo de Beuys,

Mennekes, (1981, p. 109) para referirse al par (Elemento 1/Elemento 2) junto con la pregunta ¿Dónde está el Elemento 3? de la acción *Manresa* (1986) [Figura 3].

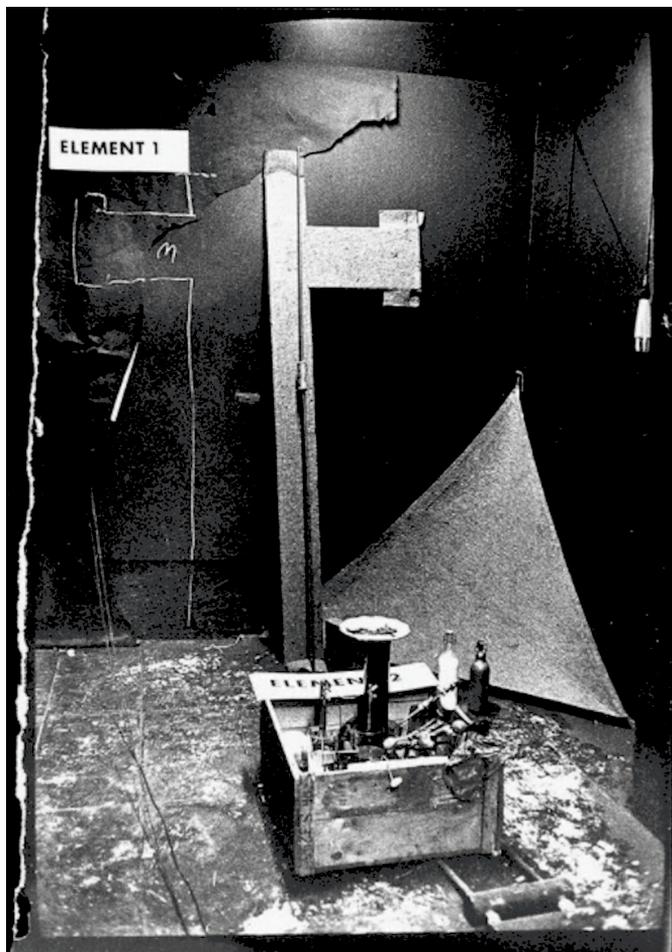


Figura 3. Acción *Manresa* realizada en la Galería Schmela de Düsseldorf (1966). Fuente. Foto de Ute Klophaus. (<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.8/>).

## 6. La barra transversal

Mientras, en el caso de los enfrentamientos dialogados de contrastes opuestos que propone Vischer, el resultado de la interacción polar serán unidades que, una vez juntas, formarán una totalidad en su conjunto. Es por eso que habla de un centro armónico mientras que nosotros trabajamos con una barra transversal separadora de los dos términos y, al mismo tiempo, su movimiento polar. Un movimiento que llevará a mayor autoconsciencia de quien lo realiza dentro de un proceso transformativo ya que esa barra constituye el propio acto de poner en marcha el movimiento dialéctico por parte del usuario de cualquiera de los pares posibles.

En cualquier caso, todas estas palabras que comienzan por el prefijo *trans-* indican, invariablemente, movimiento y, en el caso del análisis de lo beuysiano que venimos proponiendo, aún más, indican un movimiento a la hora de efectuar el corte diagonal. Conceptos y pares polares que deben ser tratados como un corte a través de la Teoría y obra de Joseph Beuys de modo que permitan recorrer los estratos en que establecemos esos cortes relacionándolos y así poder conocer el estado puntual en que se encuentran en ese lugar concreto del trabajo beuysiano donde lo aplicamos. El objetivo es establecer una lectura de los fundamentos del pensamiento y la plástica de Beuys.

Se trata de un modo de trabajo cuya posibilidad nos la da el mismo artista al hablar continuamente de *trans-gresión* (de ciertas normas sociales), *trans-substanciación* (aquello que se desea hacer con ciertas normas sociales), *trans-misión* (como es su manera de ser escultor) o *trans-formador* (para ello sirven las energías que acumula en sus obras), etc. Todas estas actividades, vistas desde la perspectiva de lo beuysiano tratan del movimiento de transición propio del artista a través de su trabajo.

En la biografía que le dedican Adriani, Konnertz y Thomas se recoge una frase de Beuys especialmente significativa:

En 1958 y 1959 terminé con toda la literatura que me sirvió en el campo científico. En este punto una nueva comprensión del conocimiento se hizo clara para mí. A través de la consideración y el análisis llegué al conocimiento de que los conceptos de arte y ciencia en el desarrollo del pensamiento del mundo occidental eran diametralmente opuestos y que en base a estos hechos debe ser buscada una solución a esta polaridad de conceptos y deben ser formados puntos de vista expandidos<sup>18</sup> (Adriani et al., 1973, p. 41).

Beuys recibió una gran influencia del Romanticismo alemán que leyó de primera mano, sobre todo al poeta Novalis. Este dato nos es particularmente interesante ya que “Fichte fue quien introdujo en la filosofía alemana el triple paso de tesis, antítesis y síntesis y Schelling lo adoptó, aunque no Hegel” (Kaufmann, 1979, p. 163).

En nuestra propuesta, Beuys recoge el tradicional testigo de lo dialéctico a través del pensamiento occidental que venía desde Grecia y particularmente en su versión alemana para volcarlo en lo real, en lo que le rodea, que nos ofrece como un conjunto que configura su propuesta escultórica en cuanto a propuesta para el hombre futuro a partir de una obra escultórica. En ambos cada cosa, sea obra o pensamiento, práctica o teoría, aparece en su esencia singular.

A Beuys, como artista, le interesa una realidad que esté siempre en movimiento. Para ello propone la Escultura Social dirigida a nuestro medio de existencia, la sociedad que nos envuelve. Todo ello es generado con casi seguridad tras un conocimiento de la filosofía hegeliana y de los románticos alemanes desde sus años mozos del instituto, una teoría que plantea la oposición de contrarios que en su movimiento genera un resultado sintético.

<sup>18</sup> 1958 und 1959 wurde die gesamte mir zur Verfügung stehende Literatur und naturwissenschaftlichen Bereich aufgearbeitet. Damals konkretisierte sich verschärft ein neues Wissenschaftsverständnis in mir. Durch Recherchen und Analysen kam ich zu der Erkenntnis, dass die beiden Begriffe Kunst und Wissenschaft in der Gedankenentwicklung des Abendlandes diametral entgegenstehen, und dass aufgrund dieser Tatsachen nach einer Auflösung dieser Polarisierung in der Anschauung gesucht werden muss, und dass erweiterte Begriffe ausgebildet werden müssen.

Más cercano a nosotros, aunque siguiendo la estela del pensamiento dialéctico alemán está otro filósofo también alemán, Peter Sloterdijk, cuya trilogía *Esferas*, publicada por primera vez en 1998, 12 años tras la muerte de Beuys, es una de las publicaciones más influyentes de la actualidad. En las pp. 404-405 del primer volumen incluye un dibujo de Joseph Beuys de la [Figura 4] *La guardiana del sueño*. En él vemos dentro de una composición triangular dos figuras femeninas tumbadas y mirando hacia lados opuestos. Cubriéndolas con sus brazos y las veladuras de su vestido otra figura también femenina. En este primer volumen de *Esferas*, Sloterdijk analiza la dualidad entre madre e hijo establecida mediante la placenta que las comunica y relaciona. Así en el mismo libro (Sloterdijk, 2003, p. 230) había recogido una frase de Hegel sobre la relación primaria entre madre e hijo que revela al niño como parte de la existencia materna hasta madurar suficientemente: “la madre es el genio del niño”.



Figura 4. *Hüterin des Schlafes* (1951)

Fuente. Imagen del libro *Esferas I: Burbujas. Microsferología* de Peter Sloterdijk 1998.

El arte sería una reunión tanto de lo humano como de lo científico, aunque Beuys concedía mayor importancia originaria a las imágenes artísticas. Esto puede derivar del desarrollo del hombre en el tiempo y el par polar (hacia adelante/hacia atrás) como transgresión del tiempo. En él lo artístico se sitúa desde una perspectiva anterior a todo, la base cultural de la humanidad misma y se desarrollaría hacia adelante dando lugar a representaciones artísticas como origen de un par que en su segundo término va a recoger el lugar aún no expandido y anterior al origen en que el hombre aún no es hombre. Así pues, el origen del arte ha de ser entendido aquí como un concepto antropológico que define al hombre.

Ha de entenderse la aparición de relaciones entre palabras y conceptos que se plantean en polaridades de opuestos como (materia/espíritu). Los escribimos en una relación contenida, entre paréntesis y separadas entre sí por una barra transversal que significa nuestra acción de poner en funcionamiento la transversalidad para iniciar el desarrollo de este par dialéctico, su movimiento, que es en su conjunto un acto de creatividad en sí mismo.

Por mucho que toda escultura se plantee inicialmente a partir de una transformación de materiales, estos proceden, por su situación de elementos polares previos, anteriores a la barra trans-, de un mundo menos transformado que ese producido por el hombre quien altera la barra e inicia la acción dialéctica llevando los materiales hacia otro mundo cada vez más alejado de lo natural. No será hasta después de esta acción del hombre, del artista, del escultor, cuando aparece la escultura.

Claro está que, cuando Beuys habla de creación espiritual, por ejemplo, al referirse a la transubstanciación, y la pone en movimiento para llegar a producir cualquier escultura activando el movimiento de la barra transversal que separa el par (materia/material), se trata de algo más que de situar este par de lectura en el corte transversal que hacemos en el trabajo de Beuys para poder interpretarlo.

La razón que nos mantiene en la certeza funcional de este uso de polos para aplicarlo a la Teoría beuysiana está en que Beuys se plantea conscientemente ganar campo para la escultura, lo que se denomina Concepto Ampliado de Arte y que ya hemos visto particularmente en su referencia a la Temperatura. Beuys quiere, en esta ampliación, recoger todas sus influencias espirituales desde sus buenos conocimientos de la religión católica, como hemos visto, y haciendo una parada particular en San Ignacio de Loyola, fundador de la orden de los jesuitas, hasta los chamanes. Resultan ser unas referencias muy espirituales de modo que, ¿por qué no hacer un corte transversal a toda su Teoría de la Escultura con ellas?

Esta posibilidad abierta la tomamos aquí como legitimación para analizar la escultura de Beuys con dos pares diferentes superpuestos: (materia/material), que es el par básico para la realización de cualquier escultura. En Beuys se refiere a ciertos materiales escogidos unas veces por sus capacidades simbólicas y otras por sus cualidades caloríficas o transmisoras y el segundo es (material/espiritual), quizá, el par más amplio de entre los beuysianos con la pretensión de ir más allá, intentar trascender la materia proyectada al cosmos, al más allá.

Así funciona nuestra propuesta de aplicación de los cortes transversales al todo dialéctico que constituye el conjunto del trabajo beuysiano y, derivado de ello, a una ampliación de la escultura hacia terrenos que hasta entonces no habían sido ocupados por esta como lo son todos aquellos modificables por la Temperatura. Este ejemplo puede entenderse muy fácilmente desde la Historia del Arte. Para ello transubstanciar es un ejemplo, pero muchas otras aplicaciones que formulamos empezando por el prefijo trans- también.

## **7. La ecuación (dialéctica) de cortes transversales**

Efectivamente, la apertura de Beuys hacia estas palabras nos da pie a establecer una serie de secciones transversales en el grueso de su trabajo, ahora, con la perspectiva de cien años que nos separan de su nacimiento, para con ello obtener secciones y estudiar los comportamientos entre ellas y conseguir un método para transitar de unas

a otras, de unos elementos de la Teoría de la Escultura a otros y así establecer relaciones donde la polaridad mantenida por los dos elementos separados en el corte transversal de la barra permita, mediante la activación transformativa de esa barra que constituye nuestra acción como espectadores, como usuarios, como críticos, etc. a un movimiento entre los dos polos que origine en un cambio del lugar de los mismos o en la apertura de esa relación polar hacia un tercer elemento cuya sola existencia abre a este método hacia una posibilidad trifásica. La tercera fase es el resultado del consecuente movimiento interactivo entre las dos primeras y, cuando ese movimiento ha parado, a la escultura. Se trata de un modelo de análisis al que nos estamos acercando desde una postura teórica para intentar establecer una lectura trascendental del artista y su trabajo por medio de relaciones entre partes. El usuario simplemente tiene que iniciar el movimiento dialéctico activando la barra trans- que separa los dos polos de manera que estos se desarrollen en un proceso abierto siempre en transformación hacia el futuro, hacia la búsqueda de ese tercer elemento de síntesis. La aparición de este tercer elemento de ningún modo cierra la actividad iniciada dentro del par, sino que conlleva una nueva relación entre el elemento polar más cercano con el que se va a unir para crear otro nuevo par polar que escribiremos de la misma forma, separados sus dos elementos mediante una barra transversal.

A propósito de lo anterior y recogiendo a Vischer (1983) “En toda la obra de Beuys se refleja al fondo la idea de las polaridades que deberían llevarlo hacia una síntesis. En el modelo de la teoría plástica ha encontrado la idea que va a unir su sistematización y universalización”<sup>19</sup> (p. 67). Con este método se plantea un modo de producción imparable. Toda la escultura de Beuys está en interminable y constante proceso de transformación y de relación de acuerdo con esta cadena gráfica de movimiento dialéctico y trifásico. Vischer ha tratado este tema desde el punto del Romanticismo que tanto influyera a Beuys en sus inicios: “Y, como la naturaleza sólo está donde está la acción, por lo tanto, la polaridad tiene que revelarse también en todas partes”<sup>20</sup> (Vischer, 1983, p. 68). Además, la autora se ocupa en una explicación trifásica con la que también comulgamos cuando habla de una tríada histórica para referirse a la historia de la naturaleza, es decir, del devenir temporal de la misma entendiendo su desarrollo dialéctico en el tiempo.

Fuera de la relación con la naturaleza el crítico Lamarche-Vadel se interesa por un enfoque más social hacia el que la obra de Beuys era cada vez más afín:

Transversalmente a las nociones preferidas por Beuys de creatividad, energía, ecología, de artista, de escultura social, de voluntad, de invisibilidad, de ciencia (...) lo que Beuys instituye no es, obviamente, una política, es una imaginación instituyente, cuyo objetivo es a la vez sencillo y bastante completo, pero en todo caso, lógico en la perspectiva de su obra: la afirmación de la vida (Lamarche-Vadel, B. (1984), p. 11).

Hacia el futuro, hacia la vida, puesto que ésta siempre va hacia adelante y más en una época de crecimiento, de expansión a todos los niveles como eran las dos décadas de mayor actividad de Beuys, desde mediados los 60 a mediados los 80.

<sup>19</sup> Dem ganzen Werk von Beuys zugrunde liegt die Vorstellung von Polaritäten, die einer Synthese zugeführt werden müssen. Im Modell der plastischen Theorie hat die Vorstellung der zu vereinigenden Pole ihre Systematisierung und Universalisierung gefunden.

<sup>20</sup> Und da Natur nur ist, wo Handeln ist, so muss deshalb auch überall Polarität seyn.

También el arte, y no sólo la escultura, estaban ampliando su terreno y Beuys no iba a ser menos.

La ecuación que define la transversalidad característica de la obra de Beuys y que queda definida como una interacción polar para dar lugar a una síntesis y su sucesión imparable y continua infinitamente desde su planteamiento constituye en sí misma un paso adelante en el arte contemporáneo a la vez que establece un corte transversal en todo el conjunto de obra y teoría de Beuys. Como el propio Lamarche-Vadel dice:

La escultura social es la forma en evolución permanente, en constante transformación de los múltiples vínculos afectivos, económicos, políticos, ecológicos, históricos, naturales y culturales que constituyen una sociedad en tanto que tal y, por otro lado, la desposesión de todo lo individual en favor de la permanencia de los códigos sociales (Lamarche-Vadel, B. (1984), p. 10).

## 8. Conclusiones

A partir de un entendimiento transversal, como nombra B. Lamarche-Vadel y lo que entiende T. Vischer como transubstancial refiriéndose al paso de lo material a lo espiritual, en este artículo recogemos textos referentes al escultor alemán Joseph Beuys que se traducen al castellano con el prefijo trans- entre sus palabras fundamentales. Así transubstanciación recogida por Vischer en 1983 a partir de los Románticos, especialmente Ritter, que hablan de la polaridad y del par polar como un modelo de pensamiento basado en la triplicidad. El motivo de nuestro interés en este modelo parte del conocimiento directo de Beuys hacia el movimiento Romántico y sobre todo de Novalis desde su época de estudiante.

Vischer plantea oposiciones que escribe del modo: Calor-Frío, Cuerpo-Alma..., pero nosotros defendemos en este texto la extensión de una propuesta como ésta, en el fondo dialéctica, hacia cualquier caso de polaridad y recogemos más allá de los Románticos al filósofo que les fue antecesor; Hegel, y su propuesta de ecuación dialéctica que se escribe del modo: (tesis/antítesis) = síntesis. De esta ecuación hace ahora dos siglos, pero la presentamos aquí como clarificadora de lo beuysiano sobre todo para entender una realidad en movimiento que aporta como perspectiva a todo su trabajo la aparición del prefijo trans-. Así aparecen los pares polares escritos a la manera hegeliana y que denominamos ecuaciones dialécticas que van a cortar, según nuestra propuesta, transversalmente, todo lo beuysiano. Estos pares se pueden formular con términos opuestos encerrados entre paréntesis y separados por una barra, la barra transversal, cuya activación por parte del autor o del espectador dará lugar a un movimiento dentro de ese par polar cambiando sus términos de lugar o a generar resultados concretos que podremos leer en esculturas determinadas resultantes de esa acción.

De esta manera, por ejemplo, podemos remitirnos al par más reconocido de la escultura beuysiana por ser el que constituye su aportación más importante a la Historia del Arte. Este par se escribe de la siguiente manera: (frío/calor). Está centrado en el concepto de Temperatura y para que se pueda realizar es necesario que se aplique sobre esculturas constituidas por determinados materiales que son considerados, específicamente, beuysianos como grasa, mantequilla, chocolate, fieltro... cuya cualidad común es ser especialmente alterables mediante cambios de temperatura,

es decir, cuando se someten al par (frío/calor). Se entenderá, entonces, que el acto de poner en marcha el movimiento dialéctico por parte del usuario de cualquier par (el espectador) mediante la activación de esta barra transversal pone en movimiento dialéctico al par polar y crea una escultura cambiante, en este caso, según la variación de temperatura. Así citar el caso de las esquinas de grasa colocadas por el artista en distintos ángulos de suelos y techos pocas de las cuales han sobrevivido por lo precario del material sin defensa a la intemperie o la famosa “Stuhl mit Fett” (“Silla con grasa”), de 1963, una pieza esta vez bien guardada en la colección *Block Beuys* de Darmstadt.

En cualquier caso, reconocemos, con Vischer, que las polaridades llevan una síntesis que las une, pese al reconocimiento de la inestabilidad de los pares polares por su fuerte dependencia del movimiento de la barra transversal, algo que también les sucede a las piezas escultóricas cuya vida material se mantiene en un equilibrio entre (caos/orden) que Beuys llamaba cristalización mayor o menor de la forma.

Finalmente hay que apuntar que este movimiento dialéctico de lo beuysiano que nosotros proponemos para leer mediante cortes de pares polares aplicados transversalmente a todo el conjunto, no deja de ser un paso de la polaridad (aquella que había recogido Vischer de los Románticos y estaba también en Hegel) y mediante una cadena de resultados unidos finalmente en presente-pasado-futuro se lleva esa polaridad hacia el tercer elemento trifásico, en definitiva hacia el Concepto Ampliado de Arte en que desemboca el funcionamiento dialéctico y, por tanto, hacia adelante, a la expansión de la Escultura, expansión hacia el tercer elemento o síntesis dialéctica que es la propia Escultura. Demostramos en este texto que la Escultura beuysiana proviene de una actitud como transmisor, un trabajo transubstanciador con ciertos materiales y una intención transformadora mediante su Teoría de la Escultura, utilizando palabras que han sido aclaradas en el texto y que nos permiten plantear un corte transversal a lo beuysiano.

## Referencias

- Adriani, G., Konnertz, W. & Thomas, K. (1973). *Joseph Beuys. Leben und Werk*. M. du Mont Schauberg.
- Arnaldo, J. (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Novalis, F., Schiller, F., F. y A. W. Schelegel, H. von Kleist, F. Hölderlin, Tecnos.
- Beuys, E., Beuys, W. & Beuys, J. (1990). *Joseph Beuys. Block Beuys*. Schirmer/Mosel.
- Beuys, J. (1989). *Aktive Neutralität. Die Überwindung von Kapitalismus und Kommunismus*. FIU.
- Eliade, M. (1985). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Alianza.
- Francblin, C. & Lebeer, I. (1981). Dossier Joseph Beuys. Polémico, duro, controvertido. *Guadalimar*, 58, 19-26.
- Guidieri, R. (1989). La frontera. *Quaderns Fundació Caixa de Pensions*, 42, 38-47.
- Jeder Mensch ist ein Künstler. Kosmopolitische Übungen mit Joseph Beuys (2021), catálogo de la exposición (K 20 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 2021). Hatje Cantz Verlag, Berlin.
- Joseph Beuys und die Schamanen (2021), catálogo de la exposición (Archiv des Landes NRW, Schloss Moyland, Bedburg-Hau, 2021). Wienand Verlag, Köln.
- Kaufmann, W. (1979). *Hegel*. Alianza.

- Harlan, V., Rappmann, R. & Schata, P. (1984). *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. Achberger.
- Lamarche-Vadel, B. (1985). Dossier Joseph Beuys. *Figura*, V. 6, 10 y 11.
- Levin, K. (1988). Joseph Beuys. The new order. *Arts Magazine*. Reprinted in K. Levin (Ed.) *Beyond Modernism essays on art from the '70s and '80s* (pp. 172-184). Harper& Row (original publicado en 1980).
- Joseph Beuys (1986). Si nada dice nada, yo no dibujo. *Pamiela*, V. en-feb, 4.
- Mennekes, F. (1989). *Beuys zu Christus. Eine Position im Gespräch*. M. du Mont Schauberg.
- Schellmann, J. & Küser, B. (1992). *Joseph Beuys. Die Multiples (Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965-1986)*. Schellmann.
- Sloterdijk, P. (2003). *Esféras I. Burbujas. Microsferología*. Siruela.
- Stüttgen, J. (1989). *Fettecke. Die Geschichte der Fettecke von Joseph Beuys im Raum 3, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf und der Prozess Johannes Stüttgen gegen das Land Nordrhein-Westfalen*. Achenbach.
- Stüttgen, J. (1983). *Professor lag der länge nach in Margarine. Über den Erweiterten Kunstbegriff und Filz und Fett von Joseph Beuys*. FIU.
- Tisdall, C. (1989). *Joseph Beuys*. Thames & Hudson.
- Vischer, T. (1983). *Beuys und die Romantik*. Walter König.